

# ÉCHO DES ÉTUDES ROMANES

**Revue semestrielle de linguistique et littératures romanes**

Publié par l'Institut d'études romanes  
de la Faculté des Lettres  
de l'Université de Bohême du Sud,  
České Budějovice

ISSN : 1801-0865  
MK ČR : E 15756

*L'article qui suit a été téléchargé à partir du site officiel de la revue:*

[www.eer.cz](http://www.eer.cz)

**Numéro du volume :** Vol. V / Num. 1-2  
2009

Katarzyna GADOMSKA  
Université de Silésie de Katowice

## **L'IMAGE DE LA FEMME DANS LE NÉOFANTASTIQUE DE LANGUE FRANÇAISE**

Le but de notre article est de présenter la silhouette de la femme dans le nouveau fantastique. Pourtant, avant de passer à l'analyse de la figure féminine, nous voudrions tout d'abord éclaircir la notion, relativement peu connue, de néofantastique. Par ce terme, on comprend les formes courtes ainsi que les romans et même les cycles romanesques exploitant un vaste domaine d'insolite, de surnaturel, d'étrange, d'horreur, d'épouvante et s'inscrivant dans le cadre temporel des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Le nouveau fantastique se réfère fréquemment, aussi bien par son contenu que par sa forme, au fantastique traditionnel du XIX<sup>e</sup> siècle. Il est facile de retrouver des textes néofantastiques qui parlent de motifs fantastiques canoniques, tel le thème du fantôme ou celui du vampire par exemple. Tout de même, le nouveau fantastique n'est pas une imitation servile du fantastique : le genre en question souvent joue avec les clichés fantastiques, par exemple en se déconnectant du surnaturel pur et, par cela, trop facile pour le lecteur moderne, en revêtant un aspect symbolique ou psychologique, en formant des hybrides de genres populaires, tels que la science-fiction et la *fantasy*. Le nouveau fantastique cherche des voies nouvelles également au niveau formel : à côté des techniques fantastiques consacrées par la tradition, telle la technique de la gradation, le néofantastique introduit les techniques narratives caractéristiques du « mainstream » littéraire, comme par exemple « le courant libre de conscience ».

Bien que le néofantastique englobe un cadre temporel vaste, le XX<sup>e</sup> et le début du XXI<sup>e</sup> siècle, il n'existe aucun essai de périodisation du genre en question. De notre part, nous pouvons proposer une ligne de démarcation suivante : les écrivains, dont la production littéraire domine la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, peuvent être appelés la première génération d'auteurs néofantastiques. Parmi eux se trouvent par exemple Jean Ray, Thomas Owen, Claude Seignolle. Leurs textes, quoique attachés à la tradition fantastique, révèlent déjà certaines tentatives de renouveler le genre. Les écrivains, dont l'activité littéraire se manifeste avant tout dès la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'à présent, constituent, d'après nous, la deuxième génération néofantastique. Comme représentants du groupe en question, nous pouvons évoquer Jean-Pierre Andrevon, Alain Dorémieux, Daniel Walther, Jacques Sternberg, Jean-Pierre Bours, Marcel Dufour. Soulignons que ce sont ces écrivains qui renversent, transgressent et jouent avec les codes esthétiques du genre. Ils sont également plus conscients de leur identité en tant qu'auteurs néofantastiques et de leur dessein de moderniser le genre littéraire assez codifié. La préface de Jean-Pierre Andrevon pour l'Anthologie « L'oreille contre les murs » (Denoël, Paris, 1980) peut être traitée, selon nous, comme une sorte de manifeste néofantastique où Andrevon essaye de définir le nouveau fantastique et les aspirations des « nouveaux fantastiqueurs ». Ajoutons que ce vaste domaine littéraire est, à notre connaissance, souvent passé sous silence par les critiques qui privilégient plutôt le fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est pourquoi, il nous semble

intéressant de consacrer la présente étude à l'analyse de la femme, une des figures anxiogènes peuplant l'univers néofantastique.

Il faut souligner que très souvent, en parlant du protagoniste (néo)fantastique, les plus éminents critiques le caractérisent comme un homme, souvent anonyme, assez ordinaire, pour ne pas dire médiocre, solitaire car dépourvu de liens familiaux et aliéné ou s'aliénant lui-même de la société. (Cf. MALRIEU, 1992 ; VAX, 1965) Est-ce que cela veut dire que la femme serait la grande absente, tout d'abord du fantastique et puis, par une sorte de continuation, du néofantastique ?

Sans aucun doute, le rôle de la femme dans le fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle est par excellence subalterne. Soit, elle n'est qu'une simple participante à l'action, soit, comme le veut J. Malrieu « une victime passive » (MALRIEU, 1992 : 60). Citons à titre d'exemple les récits « La cafetière » ou « Omphale » de Théophile Gautier, un des maîtres du fantastique traditionnel, chez qui la femme n'apparaît toujours qu'en toile de fond du texte.

Pourtant, la fin du XIX<sup>e</sup> siècle apporte certains changements du portrait féminin dans le fantastique : les femmes cessent d'être de fades et pâles figures sans importance, elles deviennent de plus en plus inquiétantes et fascinantes, leur fonction dans le genre en question étant plus considérable. Plusieurs exemples en témoignent pour n'évoquer que « Véra » d'Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, « Apparition » et « La chevelure » de Guy de Maupassant, le recueil « Les diaboliques » de Jules-Amedée de Barbey d'Aurevilly. Il semble que cet intérêt porté vers la femme soit en accord profond avec une tendance plus générale de l'époque de fin de siècle voyant la femme comme une incarnation de mystère et d'ambiguïté. Rappelons que c'est la femme qui se trouve au centre des travaux scientifiques de Sigmund Freud et de Jean-Baptiste Charcot. Dès lors, cette image inquiétante, et de plus en plus maléfique, de la femme sera encore perpétuée, aussi bien par la production fantastique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle que par celle postérieure, néofantastique.

Le néofantastique, en transgressant tous les tabous possibles : sociaux, religieux, moraux, passe habituellement pour un genre progressiste. Tout de même, l'image dépréciative de la femme qu'il véhicule, reste conforme à la tradition chrétienne misogyne percevant la femme comme un suppôt de Satan, comme celle responsable du péché originel qui entraîne l'homme, sa victime, sur la voie de la perdition.

Il faut souligner que cette vision, toujours maléfique, de la femme peut être également liée à une stable distribution des rôles dans le nouveau fantastique où la figure féminine accomplit traditionnellement la fonction de phénomène. Cela explique la récurrence de certains de ses traits distinctifs, comme la méchanceté et la toute-puissance. Regardons de plus près, à travers les analyses qui suivent, comment les textes néofantastiques réalisent cette vision, assez codifiée au XX<sup>e</sup> siècle, de la femme-phénomène.

Le phénomène néofantastique est souvent doté d'une puissance énorme de séduction. Il incarne ce que le personnage désire le plus. Il n'est donc pas étonnant que pour le personnage néofantastique, l'homme dans la majorité des cas, ce soit la femme qui figure le phénomène. Qui plus est, elle est fréquemment d'une beauté extraordinaire, ce qui constitue une sorte de piège pour attirer, séduire et finalement perdre l'homme. Pourtant, il ne s'agit pas d'une figure assez usée,

surtout dans le « mainstream » littéraire, de la femme fatale, une créature belle, qui apporte toujours du malheur, consciemment ou non, à celui qui tombe amoureux d'elle. La femme néofantastique n'est souvent belle qu'en apparence : quand l'amant a enfin l'occasion de contempler les charmes de son corps, il s'avère qu'elle est seulement demi-humaine. Ses vêtements lui permettent de cacher certains détails anatomiques qui témoignent de sa monstruosité.

C'est par exemple la nouvelle « La veuve » de Jean-Pierre Andrevon qui met en scène une femme attirante au premier abord, mais en même temps monstrueuse. En voyant une jeune et jolie veuve, Léonora, le héros vit un coup de foudre amoureux : « Léonora m'avait, comme on dit, ensorcelé. » (ANDREVON, 1997 : 75) Ce qui lui plaît, c'est la tristesse et la sévérité de son visage, de son maintien ainsi qu'une certaine innocence, pour ne pas dire une virginité émanant de sa figure. Certaines de coutumes de la belle Léonora semblent au protagoniste un peu bizarres, par exemple le fait qu'elle ne mange rien en sa présence ou bien, qu'elle porte toujours deux longs gants noirs. La puissance de séduction du phénomène est cependant illimitée, c'est pourquoi le héros, malgré ses doutes, très vite demande la main de Léonora, et elle, de sa part, accepte de l'épouser. La nuit des noces éclaircit tous les mystères de la nouvelle épouse du personnage. A minuit, elle se déshabille lentement devant lui, enfin il ne lui reste qu'à ôter ses gants. Son mari réussit enfin à comprendre pourquoi elle ne mange rien, car elle préfère une autre source de nourriture : la chair humaine qu'elle déchire à l'aide de longs ongles aiguisés comme des poignards. Cette révélation de la vérité arrive trop tard pour le héros : on peut supposer qu'il partage le sort tragique de ses prédécesseurs, c'est-à-dire des autres maris de Léonora qui lui servent de source de chaire fraîche. L'ambiguïté porte toujours sur l'identité de la femme. Elle peut être conçue comme un vampire cannibale se nourrissant des corps de ses victimes. Comme lui, elle possède un aspect physique attirant et un pouvoir de séduction presque hypnotique. On peut également voir en elle un hybride de la femme et d'un animal féroce. Cette hypothèse est encore plus probable à cause de son prénom, Léonora, faisant penser à un lion. En tout cas, elle incarne un monstre néofantastique entraînant l'homme, innocent et impuissant, sur la voie de la mort.

Une image semblable de la femme belle et animalière est présentée par Thomas Owen dans son récit « La serpentine ». Tout comme dans le récit analysé plus haut, l'héroïne d'Owen semble être aux yeux des hommes une pure émanation de la beauté. Et pourtant, son habit cache un secret étrange : quand elle se déshabille, son amant voit qu'« elle avait le bas du corps entièrement fait des reptiles dont les nœuds se faisaient et se défaisaient, au rythme de son souffle, sans cesser jamais d'épouser, par leur mouvante ordonnance, la courbe de ses hanches. » (OWEN, 1988 : 55) Telle une Mélusine médiévale – « ange par la figure et serpent par le reste » (cité par SAPKOWSKI, 2001 : 101), la Serpentine est un hybride monstrueux de la femme et du serpent, une sorte de sirène séductrice mais dangereuse, profitant de son attrait sexuel afin de causer la chute finale de l'homme.

Les deux textes analysés plus haut annoncent également le thème souvent annexe de la figure féminine, à savoir des liaisons dangereuses que nouent l'Eros et le Thanatos dans le néofantastique. C'est la femme, dont le corps est une promesse de futurs plaisirs sensuels, qui pousse l'homme sur la voie du péché et

de la perte. La transgression des tabous moraux est, malheureusement pour le personnage masculin, toujours punie par sa mort ou sa folie, la femme étant un instrument du mal.

Une preuve convaincante en apporte la nouvelle « Aurora » d'Alain Dorémieux. Un jeune étudiant, Wilfried, fait connaissance avec une femme belle et séductrice, Aurora. Cette grande brune est très sensuelle, tout de même certains détails de son anatomie inquiètent : elle est forte, d'une taille beaucoup plus grande que le héros, ses ongles sont acérés comme des griffes, une odeur de musc l'entoure, telle une bête sauvage. Wilfried apprend qu'elle collectionne les amants – adolescents : « Jamais deux fois le même garçon. » (DOREMIEUX, 1996 : 197) Il tombe follement amoureux et rêve d'elle toutes les nuits, elle devient sa vraie obsession. Ils passent ensemble beaucoup de temps, mais leur relation demeure platonique, contre le gré de Wilfried. Il est très jaloux de son amie qui entretient tout le temps des rapports sexuels avec de jeunes garçons. Il la suit et réussit à épier par la serrure une scène qu'il pense érotique, et dont il ne comprendra la vraie signification qu'au moment de sa propre mort : « il vit [...] la blancheur du torse nu d'Aurora, qu'il apercevait de dos et jusqu'à la taille. Soudain elle bougea, démasquant le jeune garçon [...] qui lui [c'est-à-dire à Wilfried – K. G.] faisait face, les yeux exorbités, comme fasciné. Alors, elle le rejoignit, refermant sur lui ses bras, et il tomba à genoux devant elle. » (DOREMIEUX, 1996 : 204) Wilfried ne voit plus rien dans les ténèbres, il entend seulement les mots qu'il prend pour le prénom d'Aurora répété comme une litanie par son amant.

Un soir, le protagoniste rencontre Aurora, qui, affligée, lui avoue n'avoir « chassé » (DOREMIEUX, 1996 : 204) aucun garçon. Elle invite Wilfried pour la première fois chez elle, dans sa chambre, toujours close. Il est convaincu que cette nuit ils deviendront enfin des amants. Attiré par le phénomène, incarnation de ses désirs obscurs et interdits, le personnage ne voit pas de danger : la chambre d'Aurora ressemble à une cage à fauve parsemée des os non digérés de ses victimes. Comme dans les cas précédents, la femme se déshabille devant son futur amant qui comprend enfin, hélas trop tard, tous les secrets de sa bien-aimée, entre autres, il est sûr que, pendant la scène de voyeurisme, l'amant d'Aurora ne répétait pas son prénom, mais criait « O horreur, ô horreur » (DOREMIEUX, 1996 : 204). Wilfried « voyait palpiter, se contracter, comme sous l'action d'une vie autonome, la cavité rose cyclamen, aux parois musculeuses et humides, dont l'orifice béait au milieu du ventre telle une gigantesque bouche, telle une plaie. » (DOREMIEUX, 1996 : 205) Le bas du ventre d'Aurora n'est qu'une bouche : « Avant que la déglutition commence, Wilfried comprit quel était le sort des amants d'Aurora. Elle avait un système digestif analogue à celui d'une plante carnivore. » (DOREMIEUX, 1996 : 205) Au lieu de connaître des plaisirs suprêmes, Wilfried connaîtra, comme ses prédécesseurs, la mort de la « bouche » de la femme - monstre. Est-elle un hybride de femme et d'une bête ou bien un être mi-humain et mi-végétal ? Le dénouement n'éclaircit pas ce dernier mystère d'Aurora.

Les trois nouvelles évoquées ci-dessus exploitent le même schéma caractéristique du nouveau fantastique : une belle femme, en apparence humaine, s'avère être un monstre dangereux, souvent animalier, causant toujours la mort de l'homme attiré irrésistiblement par son charme sexuel.

Notons au passage que la technique « mainstream » de l'analyse du personnage semble amener aux mêmes résultats et affirmer cette vision ambivalente de la femme séductrice et maléfique à la fois. Par exemple si on prend en considération le modèle sémiologique de Philippe Hamon, « l'être » de la figure féminine trahit sa nature ambiguë.

Son nom insolite, avec la prépondérance des voyelles (Cf. Léonora, Aurora), attire et fascine la victime. Il révèle également la vérité sur celle qui le porte. Rappelons les parallèles entre le nom de Léonora et la lionne ou bien les correspondances sonores entre « Aurora » et l'exclamation d'un de ses amants « O horreur ».

L'élément suivant de « l'être », le beau corps n'est qu'un piège car l'habit, dont Hamon souligne l'importance, cache la vérité. L'opposition nue / habillée semble être pertinente dans le nouveau fantastique : seulement la femme qui est nue manifeste sa vraie nature. (Cf. « Aurora », « La veuve », « La serpentine »)

Sa psychologie est plutôt sommaire : le lecteur le plus souvent ne sait rien sur les motifs du comportement de la femme, ne connaît ni ses sentiments ni ses pensées, ce qui souligne une étrangeté, une monstruosité de la femme en tant que phénomène néofantastique. Selon Hamon, l'intérêt du portrait psychologique d'un personnage est de créer un lien affectif entre le lecteur et le personnage. Ce lien affectif entre la femme et le lecteur semble inexistant, ce qui est parfaitement explicable par un manque du portrait psychologique approfondi.<sup>1</sup>

Enfin, le dernier élément de « l'être », à savoir la biographie, n'éclaircit pas non plus le mystère de la femme car le plus fréquemment l'auteur la passe sous silence pour rendre l'héroïne encore plus énigmatique. Tel est le cas de Léonora et d'Aurora. Tous ces paramètres évoqués plus haut composent un portrait lacunaire (la psychologie et la biographie absentes), mais fascinant, mystérieux (opposition corps/habit) de la femme néofantastique.

En continuant l'analyse de la figure féminine par les techniques « mainstream », il semble aussi nécessaire de remarquer que le « faire » du modèle sémiologique de Philippe Hamon et le schéma actantiel d'Algirdas Greimas confirment, tout comme la critique purement fantastique, (Cf. MALRIEU) une codification du rôle actantiel de la femme. Si le récit néofantastique est conçu comme une quête, le personnage masculin occupe la place du sujet tandis que la femme celle d'objet de la quête. Précisons pourtant que le terme d'« objet » ne signifie aucunement quelque chose d'inférieur : il serait dans ce cas un équivalent du terme de Joël Malrieu « phénomène » dont une caractéristique principale est la toute-puissance. La beauté apparente de la femme - phénomène, le voile de mystère qui l'entoure, attirent l'homme pour finalement le perdre, la rencontre du sujet et de l'objet finissant toujours par la victoire de ce dernier, en vérité un monstre épouvantable et surnaturel.

Il faut noter que le néofantastique procède aussi de façon différente : évitant fréquemment le surnaturel pur, le genre en question présente une vision inquiétante de la femme, objet de désir et de répulsion en même temps. Soulignons

---

<sup>1</sup> Soulignons que ces liens affectifs entre le lecteur et le héros masculin existent bel et bien car sa psychologie est décrite de façon beaucoup plus détaillée.

que dépourvue d'un aspect surnaturel trop évident, la femme n'est aucunement moins monstrueuse ou effrayante.

Le récit au titre significatif, « Un petit monstre à louer au quart d'heure », de Claude Seignolle en donne un exemple probant. Aux yeux du protagoniste, une prostituée se transforme pendant un acte sexuel en un monstre animalier et étrange : « Je vis une fille nue mais, au lieu de seins vastes et ballottants tels qu'ils se laissaient imaginer, il me sembla que se déployaient quatre autres bras tenus là, patiemment, cachés, repliés sur la poitrine et velus comme ceux, dégantés, que je voyais à présent en entier – en réalité maigres mais gras de poils, à l'égard des jambes. Des bras ? Des jambes ? Non, je crois bien, en y repensant maintenant, que ce ne pouvait être que des... pattes. » (SEIGNOLLE, 1965 : 23) C'est l'amour physique, le plus souvent présenté dans le nouveau fantastique conformément à l'esthétique du laid, qui déclenche cette métamorphose effrayante et qui réduit la femme au rang d'un animal dégoûtant et monstrueux.

Sauf les femmes belles dont la monstruosité est latente et ne se révèle que dans certains circonstances, le plus souvent pendant un acte sexuel, le néofantastique abonde en images de femmes laides et repoussantes dès le début, leur laideur étant un signe avertisseur du mal. Le fantastique du XX<sup>e</sup> siècle, tel un conte ou bien un roman sentimental, utilise parfois des critères esthétiques afin de valoriser les personnages : les héros jeunes et beaux sont en même temps bons tandis que ceux vieux et laids s'avèrent toujours méchants. Ce type de caractérisation indirecte reste en accord avec une conviction populaire d'après laquelle Dieu ne peut placer une âme bonne dans un corps déformé, laid et monstrueux, la laideur demeure toujours une marque diabolique.

C'est par exemple l'héroïne du récit de Claude Seignolle, « Désirée la sangsue » qui, conformément à l'optique prédictive accentuant sa laideur extrême, est perçue dès le début du texte comme une vraie incarnation du mal et du laid : « Une jambe plus courte que l'autre, une hanche plus grosse que l'autre, une épaule plus basse que l'autre, et tout le reste aussi mal apparié, en font une mal fichue. » (SEIGNOLLE, 1965 : 57)

Un type particulier de femme laide et méchante constitue la sorcière, « un parfait objet d'horreur », « un être né de la peur. » (VAX, 1965 : 24), une figure récurrente du nouveau fantastique. Soulignons que c'est le christianisme qui perpétue la vision négative de la sorcière, incarnation du mal et du péché, suppôt de Satan. Avant, elle est conçue comme une femme sage capable de communiquer avec les forces de la Nature et de guérir. La culture féodale, masculine du Moyen Age, l'hégémonie du christianisme et les publications comme le fameux « *Malleus Maleficarum* » (1487) de Heinrich Kramer et de Jacob Sprenger ôtent la sorcière du respect social et la font transformer en une figure maléfique ne provoquant que la répulsion et la peur. Dès lors, la sorcière est le plus souvent présentée dans le folklore, dans les sources historiques et dans la tradition littéraire conformément à cette optique négative. Le Romantisme, fasciné par le Moyen Age, cherchant plus particulièrement l'insolite et le surnaturel, se plaît aussi à mettre en valeur la figure de la sorcière. Pourtant, à l'époque romantique, la figure en question connaît quelques modifications, entre autres, grâce au texte célèbre « La sorcière » de Jules Michelet présentant la sorcière comme une femme révoltée contre la société. Au XX<sup>e</sup> siècle, la sorcière et ses avatars, tels fée, magicienne, se trouvent souvent

au centre de la fantasy féministe luttant contre les stéréotypes négatifs liés à la figure en question. (Cf. Andre Norton « Le monde des sorcières », Marion Zimmer Bradley « Avalon »). Etant donné que le nouveau fantastique met également en scène cette figure ambiguë, regardons de plus près la vision de la sorcière véhiculée par le genre en question.

Dans le nouveau fantastique, la vocation de sorcière résulte souvent de ses anomalies physiques : elle est bossue, borgne, déformée ou monstrueuse en tout cas, ou bien d'une pathologie psychique : elle est folle. Le protagoniste de la nouvelle « Jazz me blue » de Daniel Walther rencontre une femme – sorcière qui est « maigre et sèche », « incroyablement vieille et laide » (WALTHER, 1980 :188), et qui se meurt avec « une vivacité toute vipérine » (WALTHER, 1980 :189). Il la compare à « une furie », « une émanation des égouts du crépuscule », enfin à « une Erinye moderne ». (WALTHER, 1980 : 189) Son aspect physique repoussant, son « être » pour reprendre le terme hamonien, avertit le héros de sa nature méchante : en fait, elle devient la cause de sa chute.

Un autre exemple de la sorcière se distinguant par une anomalie psychique est apporté par le récit « Tyburn » de Jean Ray. L'héroïne explique pourquoi elle a acheté la maison sur la Place de Tyburn : « [...] sur Tyburn Place on dressait tour à tour échafaud, gibet, bûcher, roue et pilori. Je pus ainsi jouir, de mes fenêtres, des dernières souffrances des hommes que la justice envoyait à la mort. » (RAY, 1963 : 61) Elle est assoiffée de sang, de cruautés et d'atrocités de toutes sortes.

Il arrive que le regard, le toucher ou bien la parole de la sorcière aient une valeur surnaturelle et provoquent le malheur d'autrui. Tel est par exemple le cas décrit par Jacques Sternberg dans le récit « Les vieux » où la mort du héros s'accomplit grâce à un pouvoir maléfique du regard du « jettatore », une créature dotée d'un mauvais œil, provoquant une catastrophe. Le protagoniste est suivi du regard plein de « rancœur et rancune, envie et méchanceté » (STERNBERG, 1980 : 84). La victime ressent « la sensation d'être si bien transpercé par des ondes d'animosité qu'il aurait pu croire avancer soudain dans le froid, à l'ombre et sous la pluie » (STERNBERG, 1980 : 84). L'homme meurt sous ce regard comme « foudroyé par la haine qui avait convergé vers lui, aussi mortelle qu'une dose massive de venin. » (STERNBERG, 1980 : 84)

Suscitant une terreur énorme, la sorcière vit à l'écart de la société, son domicile est éloigné des autres, se trouve parfois dans un lieu étrange ou désert. Par exemple la maison de la sorcière, héroïne du récit « Marie l'Égyptienne » de Jean-Pierre Bours, se situe « dans une rue latérale à l'extrémité de la septième avenue » (BOURS, 1980 : 92) qui passe pour un des plus dangereux quartiers de la ville. Cette demeure « d'un autre âge » (BOURS, 1980 : 92) est ornée par une plaque de marbre noir annonçant le nom et la profession de la propriétaire : Marie Kafr el-Cheikch, embaumeuse.

Si on rencontre la sorcière, en ayant besoin de son aide qui n'est jamais gratuite, on le fait toujours la nuit, pour ne pas être vus par les autres membres de la communauté. La sorcière peut par exemple jeter des sorts maléfiques, comme l'envoûtement qui tue, qui provoque la soumission de tierce personne, sa maladie et parfois l'amour. Citons comme une preuve l'histoire du héros de la nouvelle « Rendez-vous » de Jacques Sternberg. Soumis à un envoûtement, il tombe follement amoureux d'une jeune femme qui « ne lui paraissait ni particulièrement

intelligente, ni tellement séduisante, ni même bien équivoque. » (STERNBERG, 1980 : 86) Il rêve d'elle sans cesse, il la désire « sans raison particulière, sans pouvoir s'expliquer la densité de ce désir » (STERNBERG, 1980 : 86). Elle devient sa vraie obsession à tel point qu'il ne pense qu'à elle, même quand il roule sur son vélomoteur. Plongé dans ses rêves, il trouve la mort dans un accident.

Comme elle provient fréquemment d'un peuple exotique et étrange - elle peut être gitane, égyptienne (Cf. « Marie l'Égyptienne » de Jean-Pierre Bours), arabe (Cf. « Jazz me blue » de Daniel Walther), la sorcière est une héritière de tous les secrets de son origine. C'est pourquoi elle possède un savoir magique, presque oublié dont elle profite afin d'exécuter une profession insolite : elle peut être une guérisseuse ou une embaumeuse. La sorcière qui guérit les gens apparaît par exemple au centre de la nouvelle « Tyburn » de Jean Ray, tout de même il faut souligner que des motifs particuliers pour lesquels elle aide les gens témoignent de son caractère méchant : « A l'âge de vingt ans, je connaissais suffisamment le secret de cette herbe, née du feu, pour parcourir le pays comme guérisseuse. Je n'aimais pas guérir, car la souffrance des hommes me laissait indifférente, mais les malades payaient cher mes conseils et mes remèdes. [...] » (RAY, 1963 : 61) Marie l'Égyptienne, héroïne éponyme du récit de Bours, est embaumeuse, elle « répare les cadavres » (Bours, 1980 : 91). Son métier est vraiment étrange car elle « recoiffe sur le crâne fracturé de la belle accidentée la lourde chevelure encore parfumée de sang qui s'y répandit, redonne à l'assassiné le placide sourire qu'il arborait [...], redresse les mâchoires et bajoues du pendu [...] » (BOURS, 1980 : 92) Elle s'appelle elle-même une esthéticienne des morts, qui en profitant du savoir de ses ancêtres, fait tout pour restituer aux morts une apparence humaine.

Comme le montrent les exemples cités plus haut, la vision de la sorcière est, dans le nouveau fantastique, traditionnelle, c'est-à-dire négative. Sa fonction principale est de générer l'horreur. Cependant, tout comme les silhouettes féminines analysées auparavant, la sorcière dotée de plusieurs dons surnaturels, incarnant le rôle du phénomène, ne se réduit pas à une figure anxiogène du second plan : principale opposante de l'homme, elle vainc toujours son adversaire masculin.

La sorcière, créature épouvantable, prévient en quelque sorte sa victime du danger par son aspect physique particulier. Pourtant, même si la femme – phénomène prend la forme en apparence complètement inoffensive, d'une petite fille ou d'une vieille dame, elle écrase finalement l'homme malgré qu'il semble plus fort qu'elle, comme en témoignent les exemples qui suivent.

Le récit « Sacrifice » de Jean-Pierre Andrevon raconte un voyage étrange de deux personnes, une fille de sept ans, Syrinthe, et son beau-père, à travers un pays inconnu, dans une époque indéterminée. La finalité du voyage n'est pas révélée au lecteur, mais on peut se douter qu'il s'agisse probablement d'une fuite car la réalité se manifestant pendant le trajet est très sombre : des corps décapités gisent partout, les gens effrayés fuient collectivement un danger. La relation qui unit Syrinthe et son tuteur est particulièrement intéressante : lui, il se soucie beaucoup d'elle, pourtant la fille manifeste envers lui une attitude hostile et a peur de l'homme. Ce mystère semble s'éclaircir un peu quand le héros avoue, comme par hasard, qu'il a tué sa femme, la mère de Syrinthe. Mais, il n'a pas de remords et ne révèle pas les mobiles du crime. Cet aveu contribue à une distribution suivante de

rôles, d'ailleurs assez traditionnelle dans le « mainstream » littéraire : la fille incarnerait une victime tandis que l'homme son bourreau. Les soupçons du lecteur semblent être confirmés par la fuite de Syrinthe, son beau-père, comme ensorcelé par elle, fait tous les efforts possibles pour la retrouver. Pourtant, le néofantastique se plaît souvent aux jeux littéraires avec schémas et clichés trop usés, la fin du récit change tout quant à la perception des personnages. En cherchant Syrinthe, le héros traverse une ville où on a érigé un grand bûcher et où on organise une fête barbare. Le personnage aperçoit la fille à côté du brasier et craint qu'elle ne soit immolée. Cependant, à la fin il comprend que : « Le sacrifice qui se préparait n'était pas celui de Syrinthe. C'était le mien. » (ANDREVON, 1997 : 39) Qui plus est, c'est elle qui dirige son exécution.

La nouvelle suivante, « Dames au parc devant un inconnu » de Michel Dufour confirme également qu'un âge et qu'une apparence de faiblesse et d'innocence ne signifient rien et ne réduisent aucunement la puissance de la femme – phénomène. Le protagoniste du récit, un homme, s'assoit sur un banc dans un parc, un lieu fleuri et ensoleillé. Il y voit quelques vieilles dames se promenant, un chien et... une main humaine coupée posée sur un banc voisin. Personne n'y prête d'ailleurs attention. L'homme de plus en plus choqué est témoin d'autres événements, bizarres et macabres, qui ont lieu dans le parc : un des passants se coupe lui-même le pied tandis qu'une des dames nettoie tranquillement le banc ensanglanté. L'homme pris de panique essaye de fuir ce lieu étrange à travers les fleurs et il y cause de dégâts considérables. Les vieilles dames très en colère lapident l'homme, ensuite font tout pour que l'ordre revienne dans le parc : elles nettoient les bancs et les allées, puis elles s'occupent des fleurs maltraitées. L'harmonie y règne de nouveau. L'homme, violateur de l'ordre du parc – espace sacré pour les femmes, ses gardiennes, en est puni mortellement. Il faut mettre en valeur un contraste frappant entre les figures, semble-t-il très vulnérables, de vieilles dames et une manière très cruelle, pour ne pas dire barbare, la lapidation, par laquelle elles tuent l'intrus. Encore une fois l'homme perd la bataille contre le phénomène, la femme.

Les analyses qui précèdent montrent que la femme dans le nouveau fantastique n'est aucunement inférieure à l'homme. Pourtant, les opinions des critiques du genre sont partagées face au problème de la supériorité / infériorité du personnage et du phénomène. Les uns prétendent que l'histoire fantastique est avant tout l'histoire du personnage – l'homme et beaucoup moins l'histoire du phénomène – la femme, les autres émettent les avis contraires (Cf. MALRIEU, 1992 ; VAX, 1965 ; CAILLOIS, 1958). Pour clore nos remarques sur le rôle et l'image de la femme néofantastique, nous voudrions aborder le problème de l'importance hiérarchique (au sens sémiologique du terme) de deux principaux acteurs du nouveau fantastique.

Afin d'examiner la hiérarchie des personnages dans le texte, Philippe Hamon renvoie à six critères, dont, comme premier, la qualification étudiée à travers la quantité et la nature des caractéristiques attribuées au personnage. Il faut souligner que c'est toujours le phénomène qui est décrit de façon beaucoup plus détaillée que le personnage dont l'aspect physique est passé le plus souvent sous silence. Nous avons déjà cité quelques descriptions de femmes – phénomènes, extrêmement belles ou laides, parées toujours des signes particuliers témoignant de leur importance. L'homme, le personnage, ne se distingue en rien. (Cf. « Marie

l'Égyptienne » de Bours, « Jazz me blue » de Walther, « Désirée la Sangsue » de Seignolle)

Le critère suivant de « l'héroïté » est la distribution renvoyant au nombre des apparitions d'un personnage et à l'endroit où elles ont lieu. Dans le nouveau fantastique, l'apparition du personnage (l'homme) peut (mais ce n'est pas un élément obligatoire) précéder légèrement la manifestation du phénomène (la femme). Tout de même, à la fin du texte, le personnage est le plus souvent mort et le phénomène survit en continuant son activité maléfique, tel est le cas décrit par exemple dans « La veuve » d'Andrevon, « Dames au parc devant un inconnu » de Dufour, « Aurora » de Dorémieux. Il semble donc juste de constater que leurs rôles sont distribués de manière égale : leurs apparitions sont nombreuses et ont toujours lieu dans des endroits stratégiques du texte, tel le début ou le dénouement du récit, comme en témoignent les exemples antérieurement cités.

L'autonomie, le paramètre suivant, montre le mieux une relation complexe qui unit le personnage et le phénomène : ils ne sont pas autonomes tous les deux. Le personnage dépend strictement du phénomène : il le recherche, il le suit, il lutte contre lui, enfin il connaît de sa main la mort. Le phénomène, quant à lui, attire le personnage, le soumet aux épreuves, à une tentation, et finalement le détruit. Cette relation ambiguë de répulsion et d'attraction se trouve par exemple au centre du « Sacrifice » d'Andrevon ou du « Rendez-vous » de Sternberg.

La fonctionnalité du personnage est liée aux actions qu'il accomplit : sont-elles ou non importantes, décisives ? Encore une fois, on peut y voir un certain équilibre entre le personnage et le phénomène. C'est le personnage qui déclenche l'activité maléfique du phénomène (Cf. « La veuve » d'Andrevon), c'est ce dernier qui met terme à la vie du personnage (Cf. *ibidem*).

La pré-désignation conventionnelle montre le héros se définissant par un certain nombre de traits qui sont toujours stables, imposés par le genre. Nous avons déjà signalé plusieurs fois cette codification caractéristique du nouveau fantastique. L'homme, normal, médiocre, sans signes particuliers accomplit la fonction du personnage. La femme, extrêmement belle, laide, fascinante, qui se détache de son entourage, accomplit la fonction du phénomène. Tous les exemples analysés plus haut le prouvent.

Le dernier critère est le commentaire explicite du narrateur, qui impose, par son autorité, un personnage comme héros du texte. Le nouveau fantastique, procédant par la technique du non-dit, n'utilise pas ce type de commentaire.

L'analyse de six paramètres de l'importance hiérarchique des personnages dans le néofantastique nous amène à constater que, sauf la qualification valorisant toujours le phénomène – la femme, les deux acteurs en question semblent être, contrairement à la tradition fantastique, de comparable importance hiérarchique. Le texte néofantastique paraît être aussi bien l'histoire du personnage (masculin) que du phénomène (féminin).

En récapitulant nos constatations sur la femme néofantastique, nous voudrions souligner qu'elle cesse, à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, de remplir une fonction subalterne, telle un accessoire passif, un élément du cadre ou une simple participante, dans le genre en question. Son importance, aussi bien sur le plan du contenu que de la forme, augmente considérablement au XX<sup>e</sup> siècle. Le néofantastique se présente donc comme un jeu où participent deux principaux et,

de plus, égaux acteurs : le personnage et le phénomène. Soulignons que la femme, une figure anxieuse de plus en plus inquiétante, incarnant dans le nouveau fantastique des transgressions de toutes sortes, accomplit toujours un rôle fixe dans la structure du récit néofantastique : celui du phénomène, principal et maléfique adversaire de l'homme. Son image se distingue donc par une homogénéité et une récurrence de ses traits caractéristiques : la femme – phénomène est avant tout méchante mais, malheureusement pour l'homme, toute-puissante, ce qui est confirmé aussi bien par les techniques fantastiques d'analyse du personnage que par celles « mainstream ». Le personnage, faible et médiocre, se soumet facilement à l'attrait, souvent purement sexuel, de la femme – phénomène. Pourtant, sa quête de l'éternel mystère féminin finit habituellement de façon néfaste pour lui : s'il s'approche de la femme – phénomène, ce n'est que pour connaître de sa main la mort, Eros se transmuant toujours en Thanatos.

## **BIBLIOGRAPHIE**

### **1a. RECUEILS**

- ANDREVON Jean-Pierre (1997), *Fins d'après-midi : nouvelles fantastiques*, Paris, Editions de la Voûte.
- ANDREVON Jean-Pierre (dir., 1980), *L'oreille contre les murs : nouvelles* (anthologie), Paris, Denoël.
- CAILLOIS Roger (dir., 1958), *Fantastique, soixante récits de terreur*. Paris, Le club français du livre.
- GOIMARD Jacques, STRAGLIATI Roland (dir., 1996), *Grande Anthologie du fantastique*, Paris, Omnibus.
- GREGOIRE Claude (dir., 1993), *Le fantastique même* (anthologie), Québec, Editions de l'Instant même.
- OWEN Thomas (1988), *Œuvres complètes*, Paris, Lefrancq.
- RAY Jean (1963), *Les derniers contes de Canterbury*, Verviers, Marabout.
- SEIGNOLLE Claude (1965), *Histoires maléfiques*, Paris, Néo.

### **1b. TEXTES**

- ANDREVON Jean-Pierre (1997), La veuve, in : ANDREVON Jean-Pierre (1997), *Fins d'après-midi : nouvelles fantastiques*, Paris, Editions de la Voûte.
- ANDREVON Jean-Pierre (1997), Sacrifice, in : ANDREVON Jean-Pierre (1997), *Fins d'après-midi : nouvelles fantastiques*, Paris, Editions de la Voûte.
- BOURS Jean-Pierre (1980), Marie l'Égyptienne, in : ANDREVON Jean-Pierre (dir., 1980), *L'oreille contre les murs : nouvelles* (anthologie), Paris, Denoël.
- DOREMIEUX Alain (1996), Aurora, in : GOIMARD Jacques, STRAGLIATI Roland (dir., 1996), *Grande anthologie du fantastique*, Paris, Omnibus.
- DUFOUR Marcel (1993), Dames au parc devant un inconnu, in : GREGOIRE Claude (dir., 1993), *Le fantastique même* (anthologie), Québec, Editions de l'Instant même.
- OWEN Thomas (1988), La serpentine, in : OWEN Thomas (1988), *Œuvres complètes*, Paris, Lefrancq.

- RAY Jean (1963), Tyburn, in *Les derniers contes de Canterbury*, Verviers, Marabout.
- STERNBERG Jacques (1980), Les vieux, in : ANDREVON Jean-Pierre (dir., 1980), *L'oreille contre les murs : nouvelles* (anthologie), Paris, Denoël.
- STERNBERG Jacques (1980), Rendez-vous, in : ANDREVON Jean-Pierre (dir., 1980), *L'oreille contre les murs : nouvelles* (anthologie), Paris, Denoël.
- WALTHER Daniel (1980), Jazz me blue, in : ANDREVON Jean-Pierre (dir., 1980), *L'oreille contre les murs : nouvelles* (anthologie), Paris, Denoël.
- SEIGNOLLE Claude (1965), Désirée la sangsue, in : SEIGNOLLE Claude (1965), *Histoires maléfiques*, Paris, Néo.
- SEIGNOLLE Claude (1965), Un petit monstre à louer au quart d'heure, in : SEIGNOLLE Claude (1965), *Histoires maléfiques*, Paris, Néo.

## 2. TEXTES CRITIQUES

- CAILLOIS Roger (1958), Préface, in : *Fantastique, soixante récits de terreur*. Paris. Le club français du livre.
- GREIMAS Algirdas (1966), *Sémantique structurale*, Paris, Larousse.
- HAMON Philippe (1972), *Pour un statut sémiologique du personnage*. Paris, Seuil.
- MALRIEUX Joël (1992), *Le Fantastique*, Paris, Hachette.
- SAPKOWSKI Andrzej (2001), *Rękopis znaleziony w smocznej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*. Warszawa, Supernowa.
- VAX Louis (1965), *La Séduction de l'étrange*, Paris, PUF.

## ABSTRACT

### **The image of the woman in the new fantastic literature of the French language**

The favorite hero of the traditional and modern fantastic literature is always the man. The present work shows the place of the woman in the modern literature of supernatural. The study analysis some images of the woman (for example woman – monster, witch etc.) in the short stories of French language (for exemple the textes of Claude Seignolle, Jacques Sternberg, Marcel Dufour, Jean-Pierre Bours, Jean Ray, Alain Dorémieux, Thomas Owen).